



2/14 2/19

Yan Pascal TORTELIER

Conductor

ヤン・パスカル・
トルトゥリエ

指揮

往年の名チェリスト、ポール・トルトゥリエの長男として1947年に生まれる。4歳からヴァイオリンを始め、ナディア・ブーランジェのもとで音楽教養を修めた後、シエナのキジアーナ音楽院でフランコ・フェラーラに指揮を師事した。

BBCフィルの首席指揮者(1992～2003)を務め、現在は名誉指揮者。アルスター管首席指揮者兼芸術監督(1989～92)、ピッツバーグ響首席客演指揮者(2005～08)、サンパウロ響首席指揮者(2009～11)、アイスランド響首席指揮者(2016～20)などを歴任。これまでに、ロンドン響、パリ管、ロイヤル・コンセルトヘボウ管、チェコ・フィル、サンクトペテルブルク・フィル、オスロ・フィル、ミラノ・スカラ座管、フィラデルフィア管、ロスアンゼルス・フィル、ボストン響、シカゴ響、都響、兵庫芸術文化センター管、シドニー響、メルボルン響、マレーシア・フィルなど、世界各地の主要なオーケストラを指揮。

シャンドス・レーベルと長期契約を結んでおり、数多くの録音を行っている。

Yan Pascal Tortelier enjoys a distinguished career as guest conductor of the world's most prestigious orchestras. He began his musical career as a violinist. Following general musical studies with Nadia Boulanger, Tortelier studied conducting with Franco Ferrara at Accademia Chigiana in Siena. In 2020 Tortelier concluded his tenure as Chief Conductor of Iceland Symphony with whom he has built a very special relationship in this role during recent seasons. Former positions have included Principal Conductor and Artistic Director of Ulster Orchestra (1989-92), Principal Guest Conductor of Pittsburgh Symphony (2005-08), and Principal Conductor of Sao Paulo Symphony (2009-11). Following his outstanding work as Chief Conductor of BBC Philharmonic (1992-2003), he was given the title of Conductor Emeritus and continues to work and record with the orchestra regularly.

B

Series

第967回 定期演奏会Bシリーズ

Subscription Concert No.967 B Series

サントリーホール

2023年2月14日(火) 19:00開演

Tue. 14 February 2023, 19:00 at Suntory Hall

指揮 ● ヤン・パスカル・トルトゥリエ Yan Pascal TORTELIER, Conductor

ピアノ ● 阪田知樹 Tomoki SAKATA, Piano

コンサートマスター ● 四方恭子 Kyoko SHIKATA, Concertmaster

フォーレ：歌劇『ペネロープ』前奏曲 (8分)

Fauré: Prelude to *Pénélope*

フローラン・シュミット：管弦楽とピアノのための

協奏交響曲 op.82 (38分)

Florent Schmitt: Symphonie concertante pour orchestre et piano, op.82

I Assez animé アセ・アニメ (十分にいきいきと)

II Lent ラン (遅く)

III Animé アニメ (いきいきと)

休憩 / Intermission (20分)

ショーソン：交響曲 変ロ長調 op.20 (33分)

Chausson: Symphony in B-flat major, op.20

I Lent - Allegro vivo ラン (遅く) ~アレグロ・ヴィーヴォ



II Très lent トレ・ラン (とても遅く)

III Animé - Très animé アニメ (いきいきと) ~トレ・アニメ (とてもいきいきと)

主催：公益財団法人東京都交響楽団

後援：東京都、東京都教育委員会

シリーズ支援：明治安田生命保険相互会社

助成： 文化庁文化芸術振興費補助金
(舞台芸術創造活動活性化事業)
 独立行政法人日本芸術文化振興会

演奏時間と休憩時間は予定の時間です。

Tomoki SAKATA

Piano

阪田知樹
ピアノ

©HIDEKI NAMAI

2016年フ란ツ・リスト国際ピアノ・コンクール(ハンガリー)第1位、6つの特別賞を受賞。コンクール史上、アジア人男性ピアニストとして初優勝の快挙。2021年、世界3大音楽コンクールの1つ、エリザベト王妃国際音楽コンクール ピアノ部門にて「多彩な音色をもつ、知性派ヴィルトゥーヅ」(Standard紙)と称えられ、第4位入賞。第14回ヴァン・クライバーン国際ピアノ・コンクールにて弱冠19歳で最年少入賞。ピティナ・ピアノコンペティション特級グランプリおよび5つの特別賞、クレーヴランド国際ピアノ・コンクールにてモーツァルト演奏における特別賞を受賞。キッシンジャー国際ピアノ・オリンピック(ドイツ)第1位および聴衆賞を受賞。

国内はもとより、世界各地20カ国で演奏を重ね、国際音楽祭への出演多数。2020年3月、世界初録音など意欲的な編曲作品を含むアルバム『イリュージョンズ』(キングインターナショナル)をリリース。

東京藝術大学を経て、ハノーファー音楽演劇大学大学院ソリスト課程に在籍。2017年横浜文化賞文化・芸術奨励賞受賞。

In 2016 International Franz Liszt Piano Competition in Budapest, Tomoki Sakata won the 1st Prize and six special prizes, becoming the first Asian winner in the competition's history. He was awarded the 4th prize at Queen Elisabeth Competition 2021. In 2013, Sakata was the youngest finalist at Van Cliburn International Piano Competition. He won the Mozart Special Prize at Cleveland International Piano Competition. Based in Hannover and Yokohama, Sakata received the city of Yokohama's Cultural Award and Art Encouragement Prize in 2017.

フォーレ： 歌劇『ペネロープ』前奏曲

歌曲や宗教音楽、室内楽の優れた作品を数多く残したガブリエル・フォーレ（1845～1924）だが、完成させることができたオペラはフォーレがドラマ・リリック（抒情劇）と呼んだ『ペネロープ』の1作のみである。『ペネロープ』のほかにもトラジェディ・リリック（抒情悲劇）『プロメテ』を1900年に完成させているが、これは野外での上演を想定した舞台作品でオペラではない。古典宗教音楽学校（ニデルメイエル校）でルイ・ニデルメイエル（1802～61）とサン＝サーンスに学び、卒業後はレンヌのオルガニストとしてキャリアをスタートしたフォーレは、オペラ座からは遠いところにいた作曲家だった。19世紀のフランスのすべての作曲家がそうであったように、フォーレもオペラ作曲家としての成功を夢見てはいたが、その機会は晩年まで訪れなかった。

フォーレがオペラの作曲に慎重だったのは、前述のようにフォーレのキャリアとも関係しているが、納得のいく台本になかなか巡り会えなかったのも大きな理由であった。1907年2月、モンテカルロでワグナーを得意とするソプラノ、リュシエンヌ・ブレヴァル（1869～1935）と出会ったフォーレは、オペラの作曲を強く勧められ、フォーレにふさわしい台本作家として、ルネ・フォーショワ（1882～1962）を紹介された。フォーショワによる、古代ギリシャ、ホメロスの叙事詩『オデュッセイア』に基づく台本『ペネロープ』を気に入ったフォーレは、同年4月にはオペラの作曲に取り掛かった。しかしパリ音楽院の院長として多忙を極めたフォーレが、作曲のためのまとまった時間を確保できたのは、ローザンヌとルガーノで過ごす夏の休暇中だけだった。オペラの完成までには5年の歳月を要した。オーケストレーションではフェルナン・ペクー（1874～1940／ダンディの弟子）の手を借りながら、1912年8月に『ペネロープ』はようやく完成した。フォーレはこのオペラをサン＝サーンスに献呈している。

オペラの舞台は、ギリシャ神話におけるトロイア戦争後のイタケ島。イタケ王ユリースは戦争に出征したまま10年以上も帰らない。ユリースを待ち続ける王妃ペネロープは、再婚を迫る周囲との対立を乗り越え、ようやく帰還したユリースと感激の再会を果たす。

ブレヴァルをタイトルロールに迎えて1913年3月4日に行われたモンテカルロでの初演は、上演の準備不足もあって成功を収めることができなかったが、シャンゼリゼ劇場でのパリ初演（5月10日）とモネ劇場でのブリュッセル初演（12月1日）では、『ペネロープ』は熱狂的に迎えられた。しかし、シャンゼリゼ劇場での上演は、劇場の破産騒動によって打ち切れ、オペラ＝コミック座での再演も、第一次世界大戦（1914～18）の勃発により延期となってしまった。こうした不運も重なって、『ペネロー

プ』は次第に忘れ去られていった。

歌劇場のレパートリーには残ることができなかった『ペネロプ』だが、フォーレはこのオペラに自信を持っていた。フォーレが単独でも演奏されることを強く願っていた前奏曲は、複付点リズムを持つ抒情的なペネロプの動機（ト短調）と、トランペットによる力強いユリースの動機（変ロ長調）から成り、夫婦を表す2つの動機は組み合わせられ、次第に高揚していく。フォーレはワーグナーの音楽に強い関心を持っており、『ペネロプ』のライトモチーフの用法にはワーグナーからの影響を見出せるが、熱狂的なワグネリアンというわけではなかった。この前奏曲でも、過剰な表現や劇的な効果を好まず、絶えず簡潔な音楽を目指したフォーレの美意識が、ワーグナーからの影響を一定の濃度に保ちながら、古典ギリシャ劇の幕開けにふさわしい合理的な世界を作り出している。

（八木宏之）

作曲年代：1907～12年

初 演：1913年3月4日 モンテカルロ歌劇場 レオン・ジエアン指揮

楽器編成：フルート2、オーボエ2、イングリッシュホルン、クラリネット2、バスクラリネット、ファゴット2、ホルン4、トランペット2、トロンボーン3、チューバ、ティンパニ、大太鼓、シンバル、弦楽5部

フローラン・シュミット： 管弦楽とピアノのための協奏交響曲 op.82

フローラン・シュミット(1870～1958)は、ナンシー音楽院で学んだ後、19歳でパリ音楽院に入学してジュール・マスネ(1842～1912)の門下生となった。マスネがパリ音楽院を去ると、その後任に就いたフォーレに師事している。5回目の挑戦でようやくローマ賞を受賞すると、ローマ留学中にはイタリアだけでなく、ギリシャやトルコを含むヨーロッパ各地を旅してまわり、多くのインスピレーションを得た。フランスに帰国後、作曲活動を本格化させ、ソプラノと合唱、管弦楽のための《詩編47》(1904)やバレエ《サロメの悲劇》(1907 / 1912改訂)などの傑作を立て続けに発表し、瞬く間に作曲家としての評価を確立していった。シュミットは生涯にひとつもオペラを残さなかったが、フォーレの時代とは異なり、シュミットが活躍した20世紀の前半には、もはやオペラでの成功は作曲家にとっての必須事項ではなくなっていた。

シュミットはフォーレを尊敬していたが、シャルル・ケクラン(1867～1950)やラヴェルほどには師のエスプリを継承していない。シュミットはワーグナーやリヒャルト・シュトラウスをはじめとするドイツの後期ロマン派から大きな影響を受け、ドラマティックな音楽表現を追求した。代表作《サロメの悲劇》にはシュミットのそうしたスタイルが顕著に表れている。

一方、ボストン交響楽団の創設50周年を記念する作品として、セルゲイ・クーセヴィツキー（1874～1951）の委嘱を受け、1931年に作曲された協奏交響曲では、不協和音の鋭い響きが随所に聴かれ、その音楽はバルトークやアンリ・デュティユー（1916～2013）に近づいている。クーセヴィツキーはシュミットにピアノ協奏曲をリクエストしたが、シュミットが書いたのは、オーケストラがピアノを支え、引き立てる従来のピアノ協奏曲ではなく、両者が渾然一体となって多彩な響きを生み出す協奏交響曲であった。1932年11月25日にクーセヴィツキーとボストン交響楽団によって行われた初演では、シュミット自身が独奏ピアノを担当している。

シュミットの協奏交響曲は、独奏ピアノがオーケストラの表現の幅を拡張する役割を担う、20世紀のピアノ協奏曲のあり方を先取りしている。スコアには「ピアノとオーケストラのため」ではなく「オーケストラとピアノのため」の協奏交響曲と書かれていることも、作品のコンセプトと無関係ではないだろう。協奏交響曲のピアノ・パートには高度なテクニックが要求されるが、それはオーケストラのサウンドに完全に組み込まれている。こうした協奏交響曲には、ヴァンサン・ダンディ（1851～1931）の《フランスの山人の歌による交響曲》（1886）という先例があるが、シュミットの協奏交響曲のピアノ・パートは、ダンディのそれよりさらにオーケストラの中に溶け込んでいる。

第1楽章 アセ・アニメ（十分にいきいきと） 自由なソナタ形式。オーケストラの全奏による強烈な一撃で幕が開き、ピアノが3連符で勢いよく飛び出すと、低弦楽器のシンコペーションとポリリズム（異なるリズムの同時並行）を形成する（第1主題部）。続いて弦楽器に4度下降を特徴とする荒々しいテーマが現れる。これらは形を変えながら楽章を通じて繰り返し登場する。テンポが目まぐるしく変化して、速度が遅くなると、第2楽章を予告するような幻想的な世界が広がり、独奏ヴァイオリンやイングリッシュホルンがピアノと対話する（第2主題部）。ピアノとオーケストラのリズミカルな応酬による第3主題部を経て展開部に入り、ピアノの3連符に乗ってバスクラリネットが第1主題を奏するところから再現部となる。コーダでは第3主題も登場し、華やかに楽章を閉じる。

第2楽章 ラン（遅く） バルトークやデュティユーを強く思い起こさせる。自由なロンド形式で、「A-B-A-C-A-B-C-A」の構成。序奏部（A）では、ピアノの同音連打がチェレスタや木管楽器とともに夜の世界を静かに描き出す。ピアノに動きが現れるとテンポは微かに速まる（B）が、再び速度を落として序奏（A）が回帰する。ホルンの響きに導かれて弦楽器が旋律を歌い出すと、この作品の白眉というべき抒情的な世界が展開される（C）。

第3楽章 アニメ（いきいきと） 自由なソナタ形式。ヴィオラ、チェロ、コントラバスの蠢くようなパッセージによって開始され、ファゴットとバスクラリネットに現れるコミカルなモチーフがピアノに引き継がれる（序奏）。第1主題はピアノが提示する軽妙なもので、シンプルな3拍子による第2主題（弦楽器のピッツィカート）がそれに続く。展開部では主に序奏のモチーフと第1主題が扱われ、ファゴットが第1主題を奏す

ると再現部が始まる。

打楽器の活躍が目立つ第3楽章では、ピアノも打楽器的に扱われる。ピアノと打楽器の響きはときに重ねられ、ときに対比されながら、この楽章のオーケストレーションを特徴づけ、クライマックスを形作っていく。

(八木宏之)

作曲年代: 1931年

初 演: 1932年11月25日 作曲家独奏

セルゲイ・ワセヴィツキー指揮 ポストン交響楽団

楽器編成: ピッコロ、フルート2、オーボエ2、イングリッシュホルン、クラリネット2、バスクラリネット、ファゴット2、コントラファゴット、ホルン4、トランペット3、トロンボーン3、チューバ、ティンパニ、大太鼓、シンバル、小太鼓、トライアングル、タンブリン、カ斯塔ネット、タムタム、アンティークシンバル、シロフォン、ハープ2、チェレスタ (ジュードゥタンブル持替)、弦楽5部、独奏ピアノ

ショーソン： 交響曲 変ロ長調 op.20

裕福なブルジョワの家庭に生まれたエルネスト・ショーソン(1855～99)は、学校へは通わずに家庭教師から豊かな教養を授けられた。15歳でサロンに出入りするようになったショーソンは、音楽や詩、絵画に強い関心を持ち、ファンタン＝ラトゥールやルドンといった画家たちと交流した。音楽では若きダンディと知り合い、大きな影響を受けている。

父親の希望もあって法律を学んだショーソンだが、音楽への情熱を捨てきれず、24歳でパリ音楽院に入学し、マスネに作曲を師事した。ダンディの薦めでセザール・フランク(1822～90)のクラスも聴講するようになったショーソンは、次第にフランクの音楽に傾倒していき、フランキスト(フランクの信奉者)のひとりとなっていく。フォーレもシュミットもそうだったように、19世紀後半のフランスの作曲家でワーグナーの影響を逃れられたものはほとんどいなかったが、ショーソンはそのなかでもとりわけワーグナーの音楽にどっぷりと浸かった作曲家だった。とはいえショーソンもワーグナーの音楽を無批判に受け入れていたわけではなく、自転車事故により44歳で亡くなるまで、その影響から逃れようと模索し続けた。

ショーソンが自ら台本も手がけたオペラ『アルテュス王』は、ストーリーと音楽の両方に『トリスタンとイゾルデ』からの影響を見出せる。ショーソンが『アルテュス王』に取り組んでいた1886～95年の10年弱は、ショーソンがワーグナーに最も近づいた時期だった。1889～90年に作曲された交響曲にも、やはりワーグナーの影が感じられる。それゆえに、ショーソンがワーグナーから離れたと考え始めたのもまたこのころだった。ショーソンが「脱ワーグナー化」に最初に言及したのは、交響曲の作曲の前年、1888年のことである。

ショーソンが交響曲を作曲した1880年代は、サン＝サーンスの交響曲第3番《オルガン付》(1886)、ダンディの《フランスの山人の歌による交響曲》(1886)、フランクの交響曲(1888)などが相次いで発表された、フランスの交響曲の黄金時代でもあった。1871年の普仏戦争の敗戦によってナショナリズムが高まり、「フランスの器楽」が積極的に推奨されたことが、ようやく実を結んだのだ。ショーソンの交響曲もそうした「フランスの交響曲」の傑作のひとつに数えられるが、1891年4月18日の国民音楽協会の演奏会で、作曲者自身の指揮により初演されたあと、この交響曲はパリではしばらくの間演奏されなかった。その背景には、ショーソンを含むフランキストたちと、サン＝サーンスやフォーレといったそのほかの作曲家たちとの対立があり、パリのオーケストラはショーソンの交響曲の演奏を控えたのだった。この交響曲の評価を決定づけたのは、1897年に行われたアルトゥール・ニキシュ(1855～1922)とベルリン・フィルのパリ公演での演奏だった。

ショーソンの交響曲はフランクやダンディの交響曲と同じく3つの楽章から成る。

第1楽章 ラン(遅く)～アレグロ・ヴィーヴォ 変ロ長調 ソナタ形式 交響曲は4分の4拍子の重厚な序奏で幕を開ける。緊張が極限まで高まると、4分の3拍子、アレグロ・ヴィーヴォの主部に入り、ファゴットとホルンがのどかな第1主題を提示する。神秘的な第2主題は嬰へ長調で、弦楽器とクラリネットによって歌われる。展開部では主に第1主題を扱いながら、次第にテンポを上げ、クライマックスへと至る。

第2楽章 トレ・ラン(とても遅く) ニ短調 4分の4拍子 3部形式 この交響曲で最もワーグナーを感じさせるのがこの楽章で、『トリスタンとイゾルデ』の世界に迷い込んだかと思えるような緩徐楽章である。変ロ短調の中間部ではイングリッシュホルンと独奏チェロに物哀しい旋律が現れる。イングリッシュホルンはダンディとフランクの交響曲でも印象的なソロが与えられたフランキストお気に入りの楽器であると同時に、『トリスタンとイゾルデ』を象徴する楽器でもある。

第3楽章 アニメ(いきいきと)～トレ・アニメ(とてもいきいきと) 変ロ長調 2分の2拍子 弦楽器と木管楽器による嵐のようなパッセージとトランペットの断片的なファンファーレに導かれて、チェロとコントラバスが力強くもほの暗い第1主題を提示する。ニ長調の第2主題は対照的にはっきりと明るく、主題間のコントラストが際立っている。自由なソナタ形式で書かれた第3楽章には、師のフランクから受け継いだ循環形式も息づいており、展開部に第1楽章の第1主題が登場するほか、再現部のクライマックスでも第1楽章序奏部のモチーフが金管楽器の荘厳なコーラルに姿を変えて回帰する。

(八木宏之)

作曲年代: 1889～90年

初演: 1891年4月18日 パリ 国民音楽協会の演奏会 作曲者指揮

楽器編成: フルート3(第3はピッコロ持替)、オーボエ2、イングリッシュホルン、クラリネット2、バスクラリネット、ファゴット3、ホルン4、トランペット4、トロンボーン3、テューバ、ティンパニ、ハープ2、弦楽5部

Program notes by Robert Markow

Fauré: Prelude to *Pénélope*

Gabriel Fauré: Born in Pamiers, France, May 12, 1845; died in Paris, November 4, 1924

Gabriel Fauré is a name well known to many concertgoers. His *Requiem*, the Pavane, the Suite from *Pelléas et Mélisande*, and the Elegy for cello and orchestra turn up regularly. But the work that opens this concert, the Prelude to *Pénélope*, is a rarity.

Pénélope is Fauré's only true opera (his *tragédie lyrique Prométhée* resists categorization). Fauré worked intermittently on *Pénélope* over the course of the years 1907-1912. Teaching and administrative duties as head of the Paris Conservatoire left him only summer holidays available for composition. It was first seen in Monte Carlo on March 4, 1913. Two months later, on May 10, it was a huge success in Paris at the Théâtre des Champs-Élysées. Those with a nose for history will recall that three weeks later the epochal premiere of Stravinsky's *Rite of Spring* would take place in that very theater. The fallout from *The Rite* was such that it obscured virtually all other musical activity in Paris for months, leaving *Pénélope* unjustly neglected. The score is dedicated to Saint-Saëns.

The title character is the wife of the Greek hero Ulysses, who, after ten years fighting in the Trojan War, finally arrives home just as Penelope is being forced to choose a new husband from among the many unwanted suitors who have been vying for her favor. The opera employs the Wagnerian Leitmotiv technique, in which themes or motifs represent specific characters and events in the story. The music is continuous, has no formal arias, and requires weighty voices for the two main roles. Nevertheless, despite all the lofty sentiments, powerful emotions, and grand gestures, it is essentially an intimate and restrained work, as the prelude suggests. Violins present the theme of Penelope on the opening bars; solo trumpet that of Ulysses shortly thereafter.

Florent Schmitt: Symphonie concertante pour orchestre et piano, op.82

I **Assez animé**

II **Lent**

III **Animé**

Florent Schmitt: Born in Blâmont (a commune in the department of Meurthe-et-Moselle in northeastern France), September 28, 1870; died in Neuilly-sur-Seine (near Paris), August 17, 1958

It is entirely appropriate that music of Florent Schmitt follow that of Fauré on this program. Fauré was one of Schmitt's teachers at the Paris Conservatoire, and his influence can be heard in many of Schmitt's compositions. In 1922, Schmitt contributed a piano piece (*Scherzo*) in honor of Fauré to a special supplement of the October issue of the journal *La Revue musicale*, and in 1935 incorporated this *Scherzo* (now orchestrated) into the orchestral diptych *In Memoriam*, a further tribute to his mentor.

"Schmitt" sounds very much like a German name, and indeed, this French composer came from German forebears and was born in Lorraine, a region that has passed several times between French and German control. Schmitt followed no school or ism; his style is hence eclectic and difficult to define, incorporating as it does elements of impressionism and romanticism as well as frequently complex polyphony. He composed prolifically right up to his death, one month short of his eighty-eighth birthday. From a catalogue of 138 opus numbers (same as Beethoven), mostly instrumental, Schmitt's best-known composition is the symphonic poem he drew from the ballet (or "mimodrama") *La Tragédie de Salomé*, which is characterized by masterly orchestration, dynamic power and evocations of the Middle East. None other than Stravinsky called it "one of the greatest masterpieces of modern music."

The Symphonie concertante was written on commission from Serge Koussevitzky, conductor of the Boston Symphony. Koussevitzky requested a piano concerto as part of the orchestra's 50th-anniversary celebrations, but the composer preferred to merge the solo piano part with the orchestral fabric rather than present it in traditional form of dialogue between soloist and orchestra; hence the title *Symphonie concertante* rather than Concerto. Schmitt made his only visit to the United States (he was an inveterate world traveler) to appear as soloist in the world premiere on November 25, 1932. Since then, the *Symphonie concertante* has been heard only rarely (led by, among others, Paul Paray, Pierre Monteux, and Dmitri Mitropoulos). There has been but a single recording, released in 1994, and according to Phillip Nones, who eleven years ago founded the web site florentschmitt.com, there has been no performance anywhere in the world since then. Yan-Pascal Tortelier, a strong advocate of Schmitt, leads the TMSO this week in what is almost certainly the *Symphonie concertante*'s Japanese premiere.

The genre known as the *symphonie concertante* (or, in its Italian version, *sinfonia concertante*) was a short-lived genre popular in the late-eighteenth and early-nineteenth centuries, especially in France. Nearly six hundred such works by over two hundred different composers were written, yet just three remain in the standard repertory today – one by Haydn and two by Mozart. The genre was revived in the twentieth century, with examples from Enesco, Milhaud, Bloch, Walton, Martinů, and Szymanowski, among others. The basic principle involves a fusion of the Baroque *concerto grosso* with classical formal design. Anywhere from one to four (but usually two) solo instruments are featured against an orchestral background, not in the alternating *tutti* and *concertino* manner of Vivaldi and Handel, but rather more in keeping with the formal design of a symphony.

Schmitt's *Symphonie concertante* blends romanticism with modernism in a 38-minute score of sonic richness, dense orchestral textures, caustic harmonies, rhythmic complexity, jagged melodic lines, and a rich palette of colors. The first movement is laid out in more-or-less regular sonata form with three main ideas: the first powerfully propulsive, with piano and orchestra in intense dialogue; the second lyrical, somewhat reminiscent of Ravel in one of his more contemplative moods; and a jaunty, three-note figure (short-short-long) tossed about between piano and orchestra.

An air of mystery hovers over the central slow movement. Here the piano assumes a more soloistic role, but is still in nearly constant dialogue with orchestral instruments. The writing is predominantly lyrical, at times taking on a luminous glow.

The final movement opens with subterranean rumbling. Short the passage may be, but it is the longest passage for orchestra alone in the entire work. Rhythmic energy is the driving force throughout. Like the first movement, this one is filled with virtuosic flourishes and kaleidoscopic orchestration in constantly varied patterns of colors, dynamics, and textures.

Chausson: Symphony in B-flat major, op.20

I Lent - Allegro vivo

II Très lent

III Animé - Très animé

Ernest Chausson: Born in Paris, January 21, 1855; died at Limay, near Mantes, June 10, 1899

When Ernest Chausson's name comes up in musical circles, it is often in the context of composers who died under unusual circumstances. In his case, it was from a bicycle accident at the age of 44, when he rode headlong into a brick wall and was instantly killed. Peculiar as the incident may be, Chausson was nevertheless a man of the utmost seriousness, a composer who blended romanticism, sensuousness, mysticism and classical discipline into a personal style. He was one of the brightest stars in the orbit that surrounded César Franck, yet he also openly professed great admiration for Wagner, a stance that amounted to something approaching musical heresy at the time.

Like Franck, Chausson composed a single symphony, which was premiered just two years after Franck's, on April 18, 1891 at a concert of the Société nationale de musique in Paris with the composer conducting. Both of these magnificent, inspired, highly polished symphonies have slipped in popularity in recent decades, but this is no reflection of their inherent high quality.

As Chausson was a pupil of Franck, it is hardly surprising to learn that he modeled his Symphony on that of his mentor. Like Franck's Symphony, Chausson's is in three movements, the second being a slow movement of rapturous beauty. Both last slightly over half an hour, make extensive use of chorale themes, and begin with a slow introduction in which the symphonies' main thematic material is adumbrated. Even the instrumental requirements are nearly identical, including English horn, bass clarinet, harp(s) and four trumpets. However, all this is not meant to imply that the two symphonies sound even remotely alike. Chausson had his own voice, and his symphony is as assured and individual a work as Franck's. Particularly in the flexibility of form, Chausson's symphony is far different than Franck's, even though both composers used cyclical procedures (the recurrence of thematic material in later movements to confer unity.)

The solemn and mysterious slow introduction immediately introduces in the lower strings a germinating motif that will give rise to most of the symphony's thematic material. The dark colors, plodding rhythm and sullen atmosphere of this introduction suddenly vanish as a solo horn and bassoon (in octaves) quietly intone, to a rapid waltz rhythm, a graceful, leaping subject that soon moves on to other instruments before finally bursting forth in all its glory in the full orchestra. The second theme is one of those characteristically lush, even voluptuous themes late nineteenth-century French composers excelled in conjuring up.

The second movement in particular betrays the pervasive influence of Wagner on French symphonists of the period. Wagner's brand of chromatic harmony is everywhere present in this movement, as are the oppressively dark colors and weighty textures, all of which come directly from *Parsifal*. Chausson also learned something from Wagner about orchestration. Note for example the striking combination of unison English horn and solo cello in their presentation of the second subject against a background of glistening strings – a magical moment.

The finale begins with madly swirling strings against which trumpets, then horns, hurl forth sturdy fanfares. Soon cellos and basses present the tortured main subject, derived from the fanfare motif. The second subject, derived from the first theme of the second movement, couldn't stand in greater contrast – noble, heroic and hymnlike. Various episodes bring back material from previous movements, the music rises to a climax of blinding brilliance, then subsides for a surprise ending in serene tranquility and gentle warmth.

Robert Markow's musical career began as a horn player in the Montreal Symphony Orchestra. He now writes program notes for orchestras and concert organizations in the USA, Canada, and several countries in Asia. As a journalist he covers the music scenes across North America, Europe, and Asian countries, especially Japan. At Montreal's McGill University he lectured on music for over 25 years.



第968回 定期演奏会Cシリーズ

Subscription Concert No.968 C Series

Series

東京芸術劇場コンサートホール

2023年2月19日(日) 14:00開演

Sun. 19 February 2023, 14:00 at Tokyo Metropolitan Theatre

指揮 ● ヤン・パスカル・トルトゥリエ Yan Pascal TORTELIER, Conductor

ヴァイオリン ● ベンジャミン・ベイルマン Benjamin BEILMAN, Violin

コンサートマスター ● 矢部達哉 Tatsuya YABE, Concertmaster

ラロ：ヴァイオリン協奏曲第2番 二短調 op.21

《スペイン交響曲》(34分)

Lalo: Violin Concerto No.2 in D minor, op.21, "Symphonie espagnole"

- I Allegro non troppo
- II Scherzando: Allegro molto
- III Intermezzo: Allegretto non troppo
- IV Andante
- V Rondo: Allegro

休憩 / Intermission (20分)



ベルリオーズ：幻想交響曲 op.14 (50分)

Berlioz: *Symphonie fantastique*, op.14

- | | |
|--|----------------|
| I Rêveries. Passions | 夢、情熱 |
| II Un bal | 舞踏会 |
| III Scène aux champs | 野の風景 |
| IV Marche au supplice | 断頭台への行進 |
| V Songe d'une nuit de Sabbat - Ronde du sabbat | 魔女の夜会の夢～魔女のロンド |

主催：公益財団法人東京都交響楽団

後援：東京都、東京都教育委員会

助成： 文化庁文化芸術振興費補助金
(舞台芸術創造活動活性化事業)
 独立行政法人日本芸術文化振興会

協力：日本音楽財団 

特別協力：日本財団 
Supported by THE NIPPON FOUNDATION

演奏時間と休憩時間は予定の時間です。

〈アンケートのお願い〉

本日はご来場ください、誠にありがとうございます。今後の参考にさせていただきますので、お客様のご意見・ご感想をお寄せください。お手持ちの携帯電話やスマートフォンなどから2次元コードを読み取りいただくか、下記 URL からもう回答いただけます。



<https://www.tmso.or.jp/j/questionnaire/>

ヤングシート対象公演(青少年と保護者をご招待)

協賛企業・団体はP.57、募集はP.60をご覧ください。 

Benjamin BEILMAN

Violin

ベンジャミン・ベイルマン
ヴァイオリン



©Stefan Ruiz

カーティス音楽院を経て、クリスティアン・テツラフのもとクロンベルク・アカデミーで学んだ。2022年4月、カーティス音楽院の教授に最年少で就任。

これまでにシカゴ響、フィラデルフィア管、ロンドン・フィル、フランクフルト放送響(hr響)、チューリッヒ・トーンハレ管、シドニー響などの主要オーケストラと共演。またヤニック・ネゼ＝セガン、オスモ・ヴァンスカ、エドワード・ガードナー、ジャンカルロ・ゲレロら著名な指揮者と共演している。室内楽では、カーネギー・ホール、リンカーン・センター、アムステルダム・コンセルトヘボウ、ベルリン・フィルハーモニー、ウィグモア・ホールなどでリサイタルを行ったほか、ヴェルビエ音楽祭、マールボロ音楽祭などへ出演。サンタ・バーバラ(カリフォルニア)のロペロ・シアター室内楽プロジェクトでアドヴァイザーを務めている。ストラヴィンスキー、ヤナーチェク、シューベルトらの作品を収録したアルバム『スペクトラム』をワーナー・クラシックスからリリースした。

使用楽器は日本音楽財団保有のガルネリ・デル・ジェス 1740年製ヴァイオリン「イザイ」。

Benjamin Beilman studied at Curtis Institute of Music, and with Christian Tetzlaff at Kronberg Academy. In April 2022, he became one of the youngest artists to be appointed to the faculty of Curtis Institute of Music. He has performed with major orchestras including Chicago Symphony, Philadelphia Orchestra, London Philharmonic, Frankfurt Radio Symphony, Tonhalle Orchester Zürich, and Sydney Symphony. Conductors with whom he works include Yannick Nézet-Séguin, Osmo Vänskä, Edward Gardner, and Giancarlo Guerrero. Beilman acts as Musical Advisor to Lobero Theatre Chamber Music Project in Santa Barbara, California. He has recorded works by Stravinsky, Janáček and Schubert for Warner Classics. He plays on the Guarneri del Gesù 1740 Violin "Ysaÿe" on loan from Nippon Music Foundation.

ラロ： ヴァイオリン協奏曲第2番 二短調 op.21《スペイン交響曲》

1874年、フランスの作曲家エドゥアール・ラロ(1823～92)のヴァイオリン協奏曲へ長調op.20が国民音楽協会の演奏会で初演され、大成功をおさめた。独奏はスペインの名ヴァイオリニスト、パブロ・デ・サラサーテ(1844～1908)である。それまで成功作に恵まれなかったラロは、サラサーテのために、次なるヴァイオリン協奏曲を作曲した。その作品は協奏曲でありながら、《スペイン交響曲》という、名と実が異なる奇妙なタイトルを持つ。

まず、なぜ「スペイン」なのだろうか。祖父の代までバスク系スペイン人であったことから、しばしばラロとスペインの関係には注目が集まる。だが、彼は同時期に《ノルウェー幻想曲》イ長調(1878)や《ロシア協奏曲》ト短調op.29(1879)(両曲は実質的にヴァイオリン協奏曲第3番・第4番にあたる)も書いており、表現の多様性を探究するための異国情味の一つという以上の意味はないのかもしれない。「スペイン」は、この作品を献呈され、初演時のヴァイオリン独奏を担ったサラサーテへのオマージュという意味合いが強いだろう。

作品の内実も実にユニークだ。スペイン音楽の要素をふんだんに取り入れ、超絶技巧を惜しみなく凝縮している。当時のフランスにおいては、スペインは地理的には近いものの、異国情緒にあふれる国で、想像力(創造力)を喚起する存在であった。19世紀前半から作家・詩人のユゴーやミュッセ、ゴーティエらが詩の題材として取り上げていたが、音楽においてはラロの《スペイン交響曲》は先駆的な例にあたる。全体を通じて、たゆたうテンポの変化、強弱の鮮烈な対比、長調と短調の境界の曖昧さ、民族的なリズム、民謡風の旋律など、スペイン風の要素が随所に認められる。

そして、なぜ「交響曲」なのだろうか。当時のフランスにおいては、ドイツ音楽への対抗意識から、「ドイツ的」なジャンルとして交響曲や協奏曲、室内楽を書けることが一流の作曲家の証の一つとなっていた。だが、単なる模倣を避けて、ラロは典型的な協奏曲の型に従わない作品を企図したのであろう。協奏曲に敢えて「交響曲」の文言を付し、ベートーヴェンの交響曲第6番《田園》やベルリオーズの《幻想交響曲》を想起させる5楽章構成をとっている。さらには、オーケストラによる主題提示など独奏者の「待ち」の時間が極めて少なく、独奏ヴァイオリンの活躍する頻度が高い。サラサーテ宛の手紙で吐露しているように、協奏曲である限り独奏はオーケストラよりも活躍すべきだ、というラロの強い信念があらわれている。

第1楽章 アレグロ・ノン・トロopp 2分の2拍子 二短調 ソナタ形式 総奏で力強く提示される3音「シb・シb・ファー」(5度上行)は、この楽章全体の要となる主

要音型だ。独奏ヴァイオリンもこの3音の変形からハバネラのリズムを瞬く間に紡ぎ、次いでオーケストラが主要音型を含む第1主題を提示する。それを独奏ヴァイオリンが引き継ぎ、超絶技巧を織り交ぜながら、旋律線を拡張していく。変ロ短調の憂いを含んだ第2主題や陽気な副主題を即興風に変化させながら展開し、短い再現部を経て華々しいコーダで決然と終わる。

第2楽章 スケルツァンド／アレグロ・モルト 8分の3拍子 ト長調 3部形式 ギターをかき鳴らすようなピッツィカートで幕を開け、独奏ヴァイオリンは民謡風の旋律を朗々と歌う。カンテジョンド（フラメンコの音楽スタイル）の歌声のごとく装飾を加えて次々と転調し、対照的な中間部ではテンポを揺らしながら淋しげな旋律が歌われる。短いカデンツァの後、簡潔な主部再現が続く。

第3楽章 インテルメッツォ／アレグレット・ノン・トロppo 4分の2拍子 イ短調 3部形式 初演以来、この楽章は省略して演奏されることも多かったが、スペイン風の性格が最も色濃く個性的な楽章だ。ハバネラのリズムが特徴的に用いられ、即興風の装飾を伴い、強弱の激しい変化によって劇的な効果がもたらされる。中間部は緩やかな雰囲気、軽妙な主題が変奏される。

第4楽章 アンダンテ 4分の3拍子 ニ短調 3部形式 荘重なコラル風の序奏ののち、ヴァイオリンが哀愁漂う主題を奏でる。この主題に応答するような中間部主題は、長調と短調のあいだをたゆたいながら流麗に旋律を紡ぐ。主部再現ののち、短いコーダで静かに締め括られる。

第5楽章 ロンド／アレグロ 8分の6拍子 ニ長調 変奏曲風ロンド形式 第1楽章冒頭の音型に含まれる5度を用いた伴奏に乗って、ピッツィカートやスタッカートで弾む旋律が奏でられる。やがて登場する軽やかなロンド主題は、アンダルシア地方の舞曲サパテアード風のポリリズム（異なるリズムが同時並行する）を含み、ほとんど独奏ヴァイオリンが担っている。巡回する装飾などを施しながら、伴奏の楽器編成を徐々に増やし繰り返される。中間部ではハバネラ風の旋律が挿入される。独奏ヴァイオリンの長いトリルがロンド主題の再現を誘い、たたみかけるように超絶技巧を繰り返して、最後の瞬間まで名人芸を熱狂的に印象づける。

(成田麗奈)

作曲年代: 1874年

初演: 1875年2月7日 パブロ・デ・サラサーテ独奏
ジュール・パドルー指揮 コンセール・ポピュレール(現パドルー管弦楽団)

楽器編成: ピッコロ、フルート2、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、ホルン4、トランペット2、トロンボーン3、ティンパニ、小太鼓、トライアングル、ハープ、弦楽5部、独奏ヴァイオリン

ベルリオーズ： 幻想交響曲 op.14

1827年9月、イギリスのシェイクスピア劇団がパリのオデオン座に来演し、いくつかの劇を上演した。若き日のエクトール・ベルリオーズ(1803~69)はそこで『ハムレット』を観て、その豊かな想像力と劇的な力の虜となると同時に、オフィーリア役を務めたアイルランド出身の女優ハリエット・スミスソン(1800~54)にすっかり心を奪われた。彼はスミスソンに手紙を出したり、面会を取りつけようと画策したりもしたものの、この恋は一方的な失恋に終わる。その失意の記憶をもとに生まれたのが《幻想交響曲》である。

《幻想交響曲》は、全楽章を通じて登場する「固定楽想(イデー・フィクス)」と呼ばれる旋律が全5楽章を結びつけることで、ベートーヴェン並みに拡大された交響曲形式に強い一貫性を与えられている。同時に、作曲家自身がプログラムを公表して、固定楽想を恋する女性になぞらえ、楽曲全体を、その恋と夢の成り行きを語るストーリーに沿って進行する標題音楽としている。絶対音楽的な美学と標題性の融合というこの手法によって、ベルリオーズは音楽史上に大きな足跡を遺すことになった。

第1楽章 夢、情熱 ラルゴ〜アレグロ・アジタート・エ・アパッショナート・アッサイ
ベルリオーズ自身の手になるプログラムには、「ある若い音楽家が情熱にかられ、あらゆる魅力を備えた1人の女性に恋をした。情熱から来る錯乱はアヘンの力を借りて彼を支配する」とある(以下「 」内は作曲者のプログラムによる)。

おおよそソナタ形式をとる。長大な序奏に続いて登場する主題(フルートと第1ヴァイオリン)が恋人をあらわす固定楽想である。第2主題として木管楽器に短い旋律があらわれるが、ここでは固定楽想の存在感が強く、ほとんど単一主題構成に近い。展開部では劇的なエピソードと優美なエピソードが交互にあらわれ、固定楽想に基づく輝かしいクライマックスと共に短い再現部を迎え、静と動を厳しく対置したコーダによって終結する。

第2楽章 舞踏会 ヴァルス／アレグロ・ノン・トロポ 「皆がワルツを踊る喧騒の中、想い人があらわれる」 優美なワルツ。中間部ではそのリズムに乗って固定楽想が登場する。

第3楽章 野の風景 アダージョ 「ある田舎の夕べ、2人の牧人が歌い交わしている。主人公の心に東の間の安らぎと希望が訪れるものの、やがて不安にかられる。再び牧人の歌が聞こえるが、もはや応える者はいない。遠くに雷鳴が聞こえる。孤独と沈黙」

イングリッシュホルンと“舞台裏で”と指定されたオーボエが、牧人たちの歌い交わ

すさまを描く序奏の後、第1ヴァイオリンとフルートによって抒情的な主題が歌われる。中間部では激しい弦の動きが固定楽想を導き出す。主部が回帰しても固定楽想は姿を消さない。最後に冒頭の情景へと立ち帰るものの、もはやイングリッシュホルンの呼びかけに応える者はいない。4台のティンパニが遠くの雷鳴を模倣し、不安をかき立てつつ消えるように終わる。

第4楽章 断頭台への行進 アレグレット・ノン・トロポ 「主人公は幻影を見る。想い人を殺してしまった自分が処刑される幻影である。ときに暗く荒々しく、ときに華やかで壮麗な行進曲に乗って、彼は断頭台へと連れて行かれる」

自身の未完の歌劇『宗教裁判官』のために書かれた行進曲に基づく。トランペットやホルネットによる輝かしい行進曲の旋律に対し、グロテスクなトロンボーンのパダル・トーン（非常に低い音域の音）を配置するなど、管弦楽の特異な色彩が絶妙な効果を挙げる楽章である。コーダではクラリネットによって固定楽想が回想された後、ギロチンの一撃と、それに続く群衆の歓声を模倣して曲が閉じられる。

第5楽章 魔女の夜会の夢～魔女のロンド ラルゲット～アレグロ 「死んだ主人公は、自分の葬礼に集まった魔女や物の怪たちの宴を見る。奇怪なざわめきに交じって想い人もあらわれるが、その姿はもはや醜く変容してしまっている。彼女を迎える声が上がると、やがて弔鐘とグレゴリオ聖歌《怒りの日》が鳴りわたり、魔女たちの宴の踊りに入り交じる」

ゲーテの戯曲『ファウスト』に想を得たフィナーレでは、魔女たちのざわめきを模倣する序奏の後、クラリネットが大きく変容した固定楽想を諧謔味を込めて歌い出す。以後、力強いロンド主題と、チューバなど低音楽器に登場するグレゴリオ聖歌《怒りの日》（死者のためのミサにおいて用いられる典礼歌の一部）とが絡み合いながら、狂騒的なクライマックスが描き出される。

(相場ひろ)

作曲年代: 1830年1～4月 改訂/ 1831、51年

初演: 1830年12月5日 パリ フランソワ=アントワーヌ・アブネック指揮

楽器編成: フルート2 (第2はピッコロ持替)、オーボエ2、イングリッシュホルン、クラリネット2 (第2は小クラリネット持替)、ファゴット4、ホルン4、トランペット2、ホルネット2、トロンボーン3、チューバ2、ティンパニ、大太鼓、シンバル、小太鼓、鐘、ハープ2、弦楽5部、舞台裏にオーボエ

Program notes by Robert Markow

Lalo: Violin Concerto No.2 in D minor, op.21, “Symphonie espagnole”

- I **Allegro non troppo**
- II **Scherzando: Allegro molto**
- III **Intermezzo: Allegretto non troppo**
- IV **Andante**
- V **Rondo: Allegro**

Edouard Lalo: Born in Lille, January 27, 1823; died in Paris, April 22, 1892

Edouard Lalo was descended from an old Spanish family that had settled in France over two centuries previously. Although he was a Frenchman and was trained at the Paris Conservatoire, his musical style gravitated more towards the Spanish and the German. Apropos of the former, Lalo's compatriot Paul Dukas wrote: “Lalo seems to us, above all, an artist of Mediterranean sensibility whose music, in its wonderfully spontaneous outpouring, naturally takes on the aspect of idealized dance.”

The allure of Spain, with its passionate spirit, flamboyant rhythms, dazzling local color and exotic aura, captivated any number of French composers in the late nineteenth and early twentieth centuries. The most famous of these include Bizet (*Carmen*), Chabrier (*España*), Debussy (*Ibéria*), Ravel (*Rapsodie espagnole*) and Ibert (“Valencia” from *Escales*). Lalo too fell under the spell of Spain, and incorporated elements of its music into his *Symphonie espagnole*. It remains the only work by this composer still in the popular repertory. One occasionally hears the overture to his opera *Le Roi d'Ys*; rarer still are performances of the ballet suite *Namouna* and the Symphony in G minor.

Lalo labored for years before he found public acclaim. His earliest compositions were written in the 1840s. Lack of recognition drove him to playing viola for nearly ten years in the Armingaud-Jacquard Quartet. (He also played violin and cello.) In 1865 he married the beautiful contralto Julie Bernier de Maligny, who inspired him to take up composition again. A *Divertissement* brought Lalo some recognition, but it was the two works written for and premiered by the great Spanish violinist Pablo de Sarasate that won the composer real fame: the Violin Concerto, Op. 20 (pretty much forgotten today), followed immediately by the *Symphonie espagnole*, Op. 21.

The *Symphonie espagnole* belongs to that category of hybrid works that don't fit easily into any of the established genres. Part symphony, part concerto, part suite, the *Symphonie espagnole* has nevertheless managed to maintain a firm hold on the hearts of both violinists and audiences ever since its premiere in Paris on

February 7, 1875. When Tchaikovsky heard it, he wrote to his patroness Nadejda von Meck: “The work has given me great enjoyment. It is so fresh and light, and contains piquant rhythms and harmonized melodies. ... He shuns carefully all that is routine, seeks new forms without wishing to be profound, and cares more for musical beauty than for the old traditions.” Regarding the work’s title, Lalo had in mind “a violin soaring above the rigid form of an old symphony.”

The first movement is laid out in traditional sonata form with two principal themes: the first in D minor, lusty and vigorous, with an appendage set to a gently rocking rhythmic pattern reminiscent of the *malagueña*, which will be more fully developed in the final movement; the second in B-flat major, rather sentimental and sweetly lyrical (*dolce espressivo*). Both themes are briefly developed before returning in the recapitulation. Frequent and rapid shifts for the soloist from high to low range and back again are a feature of the movement, indeed, of much of the entire work.

The second movement falls into three sections. The outer ones are based on the rhythm of the *seguidilla* (a lively dance from southern Spain; another famous example is found in *Carmen*, premiered the same year as Lalo’s work) and employs a seductive theme; the central section is more restrained and genial.

The Intermezzo (in times past often omitted) begins with a thirty-bar orchestral passage, after which the soloist dominates. The rhythm is again of Spanish-Moorish origin and features the triplet-duplet pattern from the first movement.

A sonorous, dark-hued passage introduces the fourth movement. The soloist then weaves a long melody to which has variously been ascribed Spanish, Scandinavian and Hungarian influences. A somewhat lighthearted passage occupies the central portion of the movement, following which the main theme returns, now considerably varied and embellished with numerous trills. The movement ends in peace and serenity.

The rondo finale is full of gaiety, bustle, the sound of tolling bells and a return of the *malagueña* rhythm first heard back in the opening movement. Brilliant virtuosic writing replete with trills in the upper range, staccato arpeggios, flying leaps from register to register, and rollercoaster scales carry the *Symphonie espagnole* to its exciting conclusion.

Berlioz:

Symphonie fantastique, op.14

I Reveries, Passions	Largo - Allegro agitato e appassionato assai
II A Ball	Valse. Allegro non troppo
III Scene in the Country	Adagio
IV March to the Scaffold	Allegretto non troppo
V Dream of a Witches' Sabbath	Larghetto - Allegro

Hector Berlioz: Born in La Côte-Saint-André, near Grenoble, December 11, 1803; died in Paris, March 8, 1869

“All modern programmers have built upon him – Liszt, Richard Strauss and Tchaikovsky. Wagner felt his influence. ... He is the real beginner of that interpenetration of music and poetic idea which has transformed modern art.” Thus did the English musicologist Ernest Newman eulogize Hector Berlioz, whose *Symphonie fantastique* stands at the pinnacle of the genre known as the “program symphony.” By the composer’s own admission, Goethe’s *Faust* contributed to the inspiration that produced the *Symphonie fantastique*. The power and originality of Beethoven’s symphonies, especially the *Eroica*, and the depth of vision embodied in the Shakespeare plays also fed Berlioz’ emotional and psychic appetite.

But by far the strongest and most direct influence on the composition of the symphony was a young Shakespearean actress, Harriet Smithson, who appeared in Paris as Ophelia and Juliet in productions by a touring company from England. When Berlioz first saw her on stage on September 11, 1827, he was so overwhelmed and consumed with passion for her that he became like a man possessed. His physical and mental turmoil are extravagantly expressed in numerous letters, from which the following excerpt is characteristic: “I am again plunged in the anguish of an interminable and inextinguishable passion, without motive, without cause. ... I hear my heart beating, and its pulsations shake me as the piston strokes of a steam engine. Each muscle of my body shudders with pain. In vain! ‘Tis terrible! Oh unhappy one!” All this, three years after he had first laid eyes on Harriet, and Berlioz still hadn’t met her face to face!

In a heroic gesture designed to attract her attention to his burning love, this most romantic of Romantics wrote his *Fantastic Symphony: Episode in the Life of an Artist* to prove to her that he too was a dramatic artist. The performance took place on December 5, 1830, though Harriett apparently was unaware of the event. Two years later, Berlioz revised the symphony and created a long sequel, *Lélio, or The Return to Life*, preceded by an extended spoken monologue. He mounted a production of this triple bill, contriving through friends to have Harriet in attendance this time. This event took place on December 9, 1832. The ruse worked: Berlioz eventually met Harriet and married her a few months later, but it was not a happy union, and they separated after a decade, by which time Berlioz already had

a mistress.

The most prominent autobiographical element of the score is the use of the *idée fixe*, a melody that recurs throughout each of the five movements in varying guises – fervent, beatific, distant, restless, diabolical, etc., depending on the changing scene. This *idée fixe* (a term borrowed not from music but from the then-new science of psychology) actually operates on two levels, for it can also be regarded as a quasi-psychological fixation that possesses the music as it possesses the thoughts of the artist of the program.

The drug-induced fantasy world of the symphony is only one of its unusual and original aspects. Not just the content, but the degree of detail Berlioz provided paved the way for the tone poems of Liszt and Strauss. Another novelty was the use of the orchestra as a giant virtuoso instrument for the conductor to play upon. (The concept of conducting as a role apart from instrumental participation was still in its infancy.) But above all, it is the myriad examples of orchestral effects and tonal colors that make this work so endlessly fascinating: the otherworldly wisps of sound high in the violins in the slow introduction; the distant, plaintive oboe and English horn calls, and the threatening thunderstorm heard on four differently-tuned timpani in the third movement; the terrifying brass and drum effects in the March; the grisly scraping and twittering in the introduction of the last movement, followed by the diabolical parody of the *idée fixe* in the high E-flat clarinet accompanied by a galloping figure on four bassoons; then comes the *Dies irae* theme in the tubas, accompanied by deep bells. The list could go on and on ...

Here are some of Berlioz' own descriptive comments about each movement:

I “A young musician of morbidly sensitive temperament and fiery imagination poisons himself with opium in a fit of lovesick despair. [It] plunges him into a deep slumber during which his sensations, his emotions, his memories are transformed in his sick mind into musical thoughts and images. He recalls first that soul-sickness ... then the volcanic love, his frenzied suffering, his jealous rages, his returns to tenderness.

II “He encounters the loved one at a dance.

III “One summer evening in the country ... the scenery, the quiet rustling of the trees all concur in affording his heart an unaccustomed calm.

IV “He dreams he has killed his beloved, that he is condemned to death and led to the scaffold.

V “He sees himself in the midst of a frightful troop of ghosts, sorcerers, monsters of every kind. Strange noises, groans, bursts of laughter, distant cries. The beloved melody appears again ... it is she, coming to join the Sabbath. She takes part in the devilish orgy.”

For a profile of Robert Markow, see page 15.



2/23

David REILAND

Conductor

デイヴィッド・レイランド

指揮

©Jean-Baptiste Millot

ベルギー出身。モーツァルトの指揮に定評があり、注目される。ザルツブルク・モーツァルトウム管の副指揮者を経て、2018年からフランス国立メス管（旧フランス国立ロレーヌ管）とローザヌ・シンフォニエッタの音楽監督を務めている。また、2020年にデュッセルドルフ響の「シューマン・ゲスト」、2022年1月には韓国国立響の音楽監督・首席指揮者に就任した。

ベルギー国立管や王立リエージュ・フィルなど自国のオーケストラと定期的に共演するほか、近年はトゥールーズ・キャピトル国立管、スイス・ロマンド管、ライブツィヒ・ゲヴァントハウス管、ベルリン・コンツェルトハウス管などにも招かれている。都響とは2021年9月に続き、2回目の共演。

録音も多く、ゴダールの交響曲第2番（CPO）やオーベールのオペラ『水の精』（Naxos）など、演奏機会が稀少な作品のCDをリリースしている。

Music Director of Orchestre National de Metz and Sinfonietta de Lausanne, David Reiland was given the title of "Schumann Gast" at Düsseldorfer Symphoniker in 2020 and was appointed to Artistic Director/Chief Conductor of Korean National Symphony Orchestra in 2022. Reiland has appeared with all orchestras in his home country such as Belgian National Orchestra, and Orchestre Philharmonique Royal de Liège. In recent years, he is also invited by Orchester National du Capitole de Toulouse, Orchestre de la Suisse Romande, Gewandhausorchester Leipzig, and Konzerthausorchester Berlin, among others.



プロムナードコンサートNo.400

Promenade Concert No.400

Promenade

サントリーホール

2023年2月23日(木・祝) 14:00開演

Thu. 23 February 2023, 14:00 Suntory Hall

指揮 ● デイヴィッド・レイランド David REILAND, Conductor

ピアノ ● ティル・フェルナー Till FELLNER, Piano

コンサートマスター ● 四方恭子 Kyoko SHIKATA, Concertmaster

シューマン：《マンフレッド》序曲 op.115 (12分)

Schumann: Overture to *Manfred*, op.115

モーツァルト：ピアノ協奏曲 第20番 二短調 K.466 (30分)

Mozart: Piano Concerto No.20 in D minor, K.466

I Allegro

II Romance

III Rondo: Allegro assai

休憩 / Intermission (20分)

シューマン：交響曲第3番 変ホ長調 op.97 《ライン》(33分)

Schumann: Symphony No.3 in E-flat major, op.97, *Rheinische*

I Lebhaft 生き生きと

II Scherzo: Sehr mäßig スケルツォ／とても中庸に



III Nicht schnell 急がずに

IV Feierlich 荘厳に

V Lebhaft 生き生きと

主催：公益財団法人東京都交響楽団

後援：東京都、東京都教育委員会

助成： 文化庁文化芸術振興費補助金
(舞台芸術創造活動活性化事業)
 独立行政法人日本芸術文化振興会

演奏時間と休憩時間は予定の時間です。

ヤングシート対象公演(青少年と保護者をご招待)

協賛企業・団体はP.57、募集はP.60をご覧ください。 

Till FELLNER

Piano

ティル・フェルナー

ピアノ

©Fran Kaufmann



ウィーン生まれ、ブレンデルやマイセンベルクに師事。1993年のクララ・ハスキル国際ピアノ・コンクールに優勝して国際的に注目を集めた。アバド、ブロムシュテット、ドホナーニ、ハイティンク、アーノンクール、ナガノ、キリル・ペトレンコらとの共演で、ベルリン・フィル、ウィーン・フィル、ロイヤル・コンサートヘボウ管、ニューヨーク・フィル、ボストン響、シカゴ響などへ客演。室内楽ではテノールのマーク・パドモア、ヴァイオリンのヴィヴィアン・ハーグナー、ベルチャ弦楽四重奏団と定期的に活動している。J. S. バッハの《平均律クラヴィーア曲集》とベートーヴェンのピアノ・ソナタ全曲の演奏に力を入れ、後者は2008～10年にニューヨーク、東京、ロンドン、パリ、ウィーンなどで全曲演奏会を行った。

録音も数多く、ECMレーベル専属アーティストとして、『J. S. バッハ：平均律クラヴィーア曲集第1巻』や『J. S. バッハ：インヴェンションとシンフォニア／フランス組曲第5番』、ナガノ指揮モンテリオール響との共演による『ベートーヴェン：ピアノ協奏曲第4番・第5番《皇帝》』などが発売されている。

Till Fellner's career began in 1993 with the 1st prize at Concours international de piano Clara Haskil. He has performed with orchestras including Berliner Philharmoniker, Wiener Philharmoniker, Royal Concertgebouw Orchestra, New York Philharmonic, Boston Symphony, and Chicago Symphony. He collaborated with Abbado, Blomstedt, Dohnányi, Haitink, Harnoncourt, Nagano, and Kirill Petrenko amongst many other conductors. Furthermore, he works with tenor Mark Padmore, violinist Viviane Hagner and Belcea Quartet. Fellner is an exclusive recording artist for ECM records.

シューマン： 《マンフレッド》序曲 op.115

イギリスの詩人ジョージ・ゴードン・バイロン(1788～1824)は、作品と実生活の両面でロマン主義を体現した人物だった。反逆と憂愁に満ちた破滅型の彼の人生は、激しい情熱、感傷的な叙情、幻想的な異国情緒に満ちたロマン的な彼の作品に投影されており、その生き方と芸術はヨーロッパ大陸のロマン主義文学にも多大な影響を与えている。バイロンから靈感を得た作品を残したロマン主義作曲家も多く、ローベルト・シューマン(1810～56)も彼の詩劇『マンフレッド』に基づいて劇音楽を作曲した。

この詩劇はかつて恋人を死に追いやった罪業感に苦しむマンフレッドが主人公。彼は流浪してアルプス山中に隠れ住みつつ、魔術の力も借りて自己忘却の道を探るものの、それはかなわず、運命に対する反逆を続ける。そして予言どおり悪魔の手で倒されそうになった時に彼は、お前の餌食にはならず自分でわが身を破壊すると言って息を引き取る。

シューマンがこの詩劇を題材とする作品に取り組んだのは、ドレスデンを本拠に活動していた1848年のことだった。彼はドイツの作家カール・アドルフ・ブーコフ(1802～47)のドイツ語訳に基づく語りと声楽による劇音楽としてこれを音楽化したのが、独自の見解も盛り込み、特にマンフレッドの死の場面では恋人アスタルテの霊による救済を前面に押し出している。

今日では劇音楽全体が取り上げられる機会はあまりないが、マンフレッドの人物像を音化したような序曲だけは、シューマンの代表的な管弦楽曲としてしばしば演奏されている。変ホ短調、悲劇的な緊張をはらんだゆっくりした序奏の後、自由なソナタ形式(“激情的なテンポで”とドイツ語で指示されている)の主部に突入、暗い幻想的な雰囲気とメランコリックな感情性を滲えつつ、何かに駆られるように激情的な起伏で運ばれ、第2展開部ともいえる充実したコーダで締めくくられる。ロマン主義者シューマンの特質が発揮された、内面に渦巻く激しい情熱を感じさせる序曲である。

(寺西基之)

作曲年代：1848年

初 演：序曲／1852年3月14日 ライプツィヒ

全曲／1852年6月13日 ヴァイマル フランツ・リスト指揮

楽器編成：フルート2、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、ホルン4、トランペット3、トロンボーン3、ティンパニ、弦楽5部

モーツァルト：

ピアノ協奏曲第 20 番 二短調 K.466

1781年、故郷ザルツブルクでの宮仕えを最終的に辞し、ウィーンでフリーの音楽家として活躍し始めたヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト(1756～91)。やがては結婚も叶い、人気音楽家として作曲&演奏活動に引く手あまたとなるが、そうした中で彼が特に力を入れて作曲・上演したジャンルの1つがピアノ協奏曲だ。

当時の一般音楽愛好家むけの演奏会は現在と異なり、音楽家のみずから企画し、会場やオーケストラを借り上げ、チケットも自分でさばき……といった具合にいわば音楽家の自主企画によるワンマンショウの性格が強かった。そしてその舞台では、音楽家のみずから指揮をとり、独奏を行うほか、自分の最新作を聴衆にお披露目することが普通だったのである。こうした状況の下、クラヴィーア（現在のピアノの前身）の名手でもあったモーツァルトは、みずから弾き振りする形でピアノ協奏曲を次々と発表し、しかも一作毎に異なるスタイルで客席を驚嘆させていった。

その典型こそ、ピアノ協奏曲第20番にほかならない。というのも、ピアノ協奏曲は演奏会の花形ジャンルという位置づけゆえ、演奏者の技巧をもり立てるような華やかさや愉悅に満ちた仕上がりとなるのが常識だったところを、それが見事覆されているからだ。作品のいわば枠組みに当たる第1楽章と第3楽章は、暗く激しい情念を滾らせた短調を中心に書かれている。しかもここで採用されている二短調という調性は、彼が後にオペラ『ドン・ジョヴァンニ』や《レクイエム》で用いたことからも分かるように、人間の罪や死を象徴するものだった。また2つの楽章の間奏曲といった位置づけで、長調による穏やかな曲想に満ちた第2楽章でさえ、その中間部では短調の嵐が吹き荒れる。

いわば、時代に先駆けてしまったピアノ協奏曲であるといえよう。というわけでこの作品は、モーツァルトが亡くなってから半世紀ほどの間、彼の多くの作品が等閑視されてゆく状況の中であって、頻繁に演奏される特別な1曲となる。モーツァルトを尊敬する一方、その作品すべてに共感していたわけではないルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン(1770～1827)でさえ、当作品には特別な関心を寄せ、モーツァルトが楽譜に記さなかったカデンツァ（独奏が即興的に超絶技巧を繰り広げる箇所）をわざわざ作曲したほど。

なおこの協奏曲は、ウィーン市内にあった社交場で開かれたモーツァルト主催の演奏会で初演されたが、この社交場はカジノや舞踏会場として用いられることが多かった（逆に言えば、当時のウィーンには現在のような一般の人々に開かれたコンサートホールは存在しなかった）。そのような、いわば人生を愉しむための場所で鳴り響いた衝撃作を、人々はどのように受け止めたのだろうか？ この作品に対する評価自体はかなり高かったようであるが、やがてモーツァルトは難解な曲を作る音楽家として知られるようになり、ウィーンでの人気も（一時の絶頂に比べると）下り坂に差し掛かってゆく。

- 第1楽章 アレグロ
 第2楽章 ロマンツェ
 第3楽章 ロンド／アレグロ・アッサイ

(小宮正安)

作曲年代: 1785年2月10日(完成)

初 演: 1785年2月11日 ウィーン 作曲者の弾き振りによる

楽器編成: フルート、オーボエ2、ファゴット2、ホルン2、トランペット2、ティンパニ、弦楽5部、独奏ピアノ

シューマン： 交響曲第3番 変ホ長調 op.97 《ライン》

ローベルト・シューマン(1810～56)は、1840年に愛するクララ(1819～96)との結婚を果たして以後、幸福な日々を送っていたが、もともと神経が敏感であった彼は次第に精神的に不安定になる。1844年には一時ひどい鬱状態に陥ったこともあって、この年の終わりにそれまで本拠としていたライプツィヒからドレスデンに移住した。ここで心機一転した彼は、対位法の研究に熱心に取り組むなど、創作意欲を回復する。名作・ピアノ協奏曲イ短調op.54が成立したのもまさにこのドレスデンにおいてであり、心身ともに波はあったものの、このドレスデン時代はシューマンの作風に新境地をもたらすこととなった。

そうした中、シューマンは1849年11月に友人である作曲家・指揮者のフェルディナント・ヒラー(1811～85)から手紙を受け取った。自分の後任としてデュッセルドルフ市の音楽監督に推薦したいという内容だった。オーケストラを管理統率しなくてはならないという点に不安を感じたシューマンはしばらく回答を保留するが、ちょうどどこかのポストを得たいと考えていた矢先のことだったし、また非常に良い条件が提示されたこともあって、結局これを受諾することにし、1850年9月デュッセルドルフ市音楽監督に就任する。着任当初の彼は積極的に仕事に取り組み、また一方で自分のオーケストラを得たことやライン河に臨むこの町での生活といった環境の変化は、彼の創作力も刺激することとなった。

特に着任後ほどなくすぐ南のケルンを訪れたことはシューマンに大きな創作の靈感を与えることとなった。これが直接のきっかけとなって、11月初めから1ヵ月あまりのうちに彼は新しい交響曲を書き上げる。それが、シューマン自身「ライン地方の生活の情景」と呼び、「民衆的な要素に支配されている」と述べたという交響曲第3番である。

とはいってもこれは決してラインの情景を描写的に扱った作品ではなく、ライン地方での新しい生活に喜びを見いだした当時のシューマンの心の表現としての交響曲として捉えるべきだろう(ちなみに《ライン》という題そのものは彼自身によって付けられたものではない)。新天地で気分を一新したシューマンの創造力の高まりが現れ出た明朗

な気分溢れる傑作である。

なお当初は4楽章構成の作品として書き進められたようだが、ほぼ全体が出来上がつつあった段階で、ケルンの大聖堂において大司教ヨハネス・フォン・ガイセル(1796～1864)の枢機卿昇任式が執り行われたことを聞いたシューマンは、厳粛な儀式を思わせる楽章を第4楽章として追加した。こうして結局5つの楽章を持った破格の構成による交響曲として完成されたのである。初演は1851年2月6日デュッセルドルフにおいてシューマン自らの指揮によって行われている。

第1楽章 生き生きと 変ホ長調 4分の3拍子。ヘミオラのリズムによった力感溢れる第1主題によって開始される。ト短調で出る第2主題が幾分メランコリックな気分を醸すが、全体的には勢いに満ちて運ばれる堂々たるソナタ形式楽章である。

第2楽章 スケルツォ／とても中庸に ハ長調 4分の3拍子。スケルツォと銘打たれているが、ヴィオラ、チェロ、ファゴットによって示される親しみやすい主要主題はレントラー風の性格のもの。その点に前述のようなシューマンの言う民衆的な要素が感じられるが、きわめてポエティックな趣がそこに漂うところが彼らしいといえよう。

第3楽章 急がずに 変イ長調 4分の4拍子。穏やかさのうちにロマン的な憧憬の気分を湛えた楽章。クラリネットとファゴットが奏する主要主題は、付点リズムと跳躍進行の多い起伏に富んだ旋律でありながら性格的には牧歌的な叙情に満ちている。続いて第1ヴァイオリンに出る軽やかで幸福そうな楽想は以後この楽章を通じて執拗に現れる。中間部でファゴットとヴィオラに出る主題は、主部主題と違って順次進行によるなだらかなもの。

第4楽章 荘厳に 変ホ短調(調号は変ホ長調) 4分の4拍子。上述したようにケルンの大聖堂で行われた大司教の枢機卿昇任式に関連するというコラル風の主題によった荘重な緩徐楽章で、シューマン自身自筆譜に「荘厳な儀式の性格で」と記した。前の楽章までは用いられなかったトロンボーンの響きがこの楽章の厳かさを強めている。

第5楽章 生き生きと 変ホ長調 2分の2拍子。明るい躍動感に溢れるソナタ形式のフィナーレで、シューマンの言う民衆的な喜ばしさを感じさせるが、リズム的には彼らしく錯綜したところが多い。展開部ではホルンの新しい楽想が高揚感をもたらし、またコーダでは第4楽章の厳粛な主題が壮麗で明るい性格のものに変容されて出現して最後のクライマックスを導く。

(寺西基之)

作曲年代: 1850年

初 演: 1851年2月6日 デュッセルドルフ 作曲者指揮

楽器編成: フルート2、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、ホルン4、トランペット2、トロンボーン3、ティンパニ、弦楽5部

Program notes by Robert Markow

Schumann: Overture to *Manfred*, op.115

Robert Schumann: Born in Zwickau, June 8, 1810; died in Endenich, July 29, 1856

Manfred, the melancholic, guilt-ridden, tormented hero of Byron's great dramatic poem (1817), has drawn almost countless composers, artists, writers, historians and others into his orbit. Byron's *Manfred* directly inspired one of Tchaikovsky's major works, his unnumbered *Manfred* Symphony. Composers the length and breadth of Europe wrote *Manfred*-inspired music.

Schumann almost inevitably was drawn to *Manfred*. Committed to the point of obsession in his causes, nobly battling evil forces (in Schumann's case, musical philistines), driven by inner voices, darkly brooding, keenly receptive to the exaggerated romantic gestures of the age and ultimately suicidal, Schumann easily identified with *Manfred*, a young man tormented by an intense guilt for some past, unspecified sin but unable to atone for or rid himself of the crushing burden. He attempts suicide, visits the Witch of the Alps, summons the spirits of the universe and wanders inconsolably through the lonely reaches of the mountains communing with Nature.

Byron's *Manfred* is not really a stage work, but Schumann nevertheless wrote, in 1848, a series of fifteen musical numbers to accompany the poem as a melodrama (music to spoken – not sung – texts, plus musical interludes). At Liszt's suggestion, it was staged in Weimar on June 13, 1852. The overture was first heard three months earlier at the Leipzig Gewandhaus with Schumann himself on the podium. The complete stage music is hardly ever heard today, but the overture has managed to maintain a toehold in the repertory. It gives lie to the oft-repeated notion that Schumann was an ineffective composer of orchestral music. Essentially a tone poem of soul-searching musical psychology describing "in the most affecting manner the torture and conflict of the human heart" (Paul Graf Waldersee), Schumann's overture throbs with restless tension, passionate impulses and the spirit of intense inner turmoil. Even the rarely-encountered key of E-flat minor seems deliberately chosen to contribute to the mood, inasmuch as stringed instruments seldom touch on open strings in this key, thus ensuring a dark, veiled quality to the sound.

Right from the overture's opening notes we feel the gasping emotion and wild desperation of the hero: three loud chords played against the beat (syncopated) – a difficult effect to achieve since no beat has yet been established, but an effort fully symbolic of *Manfred*'s restless soul. This sets in motion a darkly brooding slow introduction which presents the musical material to be used in the sonata form's main section, marked in the score "in passionate tempo."

Schumann's biographer Friedrich Niecks believed this overture to be "his greatest achievement as a composer of program music ... one of the most original

orchestral compositions ever conceived, one of the most somber soul-portraits ever painted.” Many listeners today would agree.

Mozart: Piano Concerto No.20 in D minor, K.466

I Allegro

II Romance

III Rondo: Allegro assai

Wolfgang Amadeus Mozart: Born in Salzburg, January 27, 1756; died in Vienna, December 5, 1791

Mozart’s D-Minor Concerto is a work remarkable not only for its intrinsic emotional range and expressive depth, but for its world of stark contrasts, dramatic power and even its key. The nineteenth-century Romanticists took this concerto to their hearts as a harbinger of the stormy, tragic world for which they felt so much empathy; in fact, the D-Minor Concerto was the only one by Mozart to hold a firm place in the repertory for many years following his death. The work dates from 1785, and like most of Mozart’s piano concertos, was written for the composer himself to perform at a subscription concert. It received its premiere on February 11 in the Mehlgrube (literally, “flour pit’), a fashionable and beautiful Baroque edifice in Vienna’s Neumarkt. Though it is one of Mozart’s most difficult orchestral works, there was not a single rehearsal, for the copyists were still at work right up until concert time. Yet the performance seems to have gone well, the audience responded favorably to what was surely avant-garde music for them, and Mozart’s father Leopold pronounced the concert “incomparable, the orchestra excellent.”

The concerto’s opening bars are some of the strangest Mozart ever wrote: no foot-tapping tune as the principal theme; in fact, no tune at all – only darkly menacing, throbbing syncopations in the violins and violas with intermittent upward slides from the cellos and basses. This forms the first “subject,” but it is no theme, *per se* (“all atmosphere and gesture,” Michael Steinberg calls it). A violent, almost explosive, outburst from the full orchestra hurls forth the “subject” in thunderous tones and flashes of lightning. “Woodwinds and horns plunge into the midst of the tumult, through which one perceives, punctuating each first beat, the metallic note of the trumpets, like armor glinting through the depths of a forest” (Cuthbert Girdlestone). This is only the first of many such startling juxtapositions in the Concerto. The second subject, this one a true theme, is announced in the woodwinds – a sweetly lyrical idea that is separated from the angry world of the opening by no more than a brief pause – no transition, just a pause and a fresh start.

Similarly, the soloist’s entry breaks new ground. To Girdlestone, “the piano’s

first words constitute the most moving solo entry in all Mozart's concertos ... the feeling not of an instrument added to many others, but of a personality substituting itself for the anonymous orchestral mass." Indeed, the orchestra never takes up the soloist's initial idea. The element of contrast pervades the movement, not only in thematic ideas but in the heightened dualism between soloist and orchestra, a dualism that reveals itself far more in the nature of real struggle than in the friendly rivalry that the Italian term *concertare* normally suggests.

The mood of foreboding and menace was left unresolved at the first movement's conclusion. The second movement (most unusually, a rondo), gives the impression of a new start, a breath of fresh air and sunshine after the storm. There is no tempo marking, but the title "Romance" (Mozart deliberately used the French spelling, not the Italian) indicates a leisurely pace and a gracious mood. Some of Mozart's most divinely beautiful melodies, themes of classic simplicity, are found here. Yet into this serene, placid world erupts, without warning, an extended episode in G minor, full of stormy impulses and breathless figurations that characterized the first movement.

The third movement too is a rondo, and like the previous movements, has its share of surprises. We expect to hear the soloist launch the principal theme, but not with a rocket-like explosion breathing fire and such immense energy. Mozart reserves his biggest surprise for the end: following the cadenza comes a massive emotional gearshift that thrusts us into a cheery, good-natured coda in D major.

Schumann: Symphony No.3 in E-flat major, op.97, *Rhenish*

- I Lebhaft
- II Scherzo. Sehr mäßig
- III Nicht schnell
- IV Feierlich
- V Lebhaft

On March 31, 1850, Schumann accepted the position of Municipal Music Director of Düsseldorf, opening a brilliant and exuberant, though short-lived, new chapter in his life. Upon his arrival in the city, Schumann was welcomed in grand style with a full spread of speeches, banquets and concerts. Having for the first time in his career a regular, salaried musical post and a prominent orchestra at his disposal, Schumann plunged into a renewed interest in symphonic writing, and in a feverish burst of creativity, wrote the Cello Concerto in just fifteen days in October, followed immediately by his *Rhenish* Symphony in November and December.

This symphony reflects all the optimism, joy of life and chance for a fresh start he harbored in those autumn months of 1850. Schumann immediately fell

under the spell of the Rhine River (which runs through the city), the surrounding countryside, the friendly, outgoing people, and the picturesque nearby towns. Schumann himself conducted the first performance in Düsseldorf on February 6, 1851.

Schumann launches his *Rhenish* Symphony with precipitous energy and a glorious theme that seems to shout for joy and exult in the thrill of new adventures. A more relaxed, lyrical, even wistful theme in G minor is later announced by the woodwinds and acts as a foil to the rhythmic instability of the first theme, which soon returns and pervades most of the movement.

The gentle flow (or powerful surge, depending on the conductor) of the Scherzo suggests the movement of the great river at Schumann's doorstep. The principal theme is supposedly based on a slow *Ländler*, a country dance with a sturdily lilting triple meter (in effect negating the heading "Scherzo").

The simple naïveté of German folksong, a subject close to Schumann's heart, is further developed in the third movement, a graceful, intermezzo-like interlude. There are three themes, each clothed in different orchestral colors.

The fourth movement (the "extra" movement beyond the customary four) is manifestly programmatic. Emanuel Winternitz calls it "a translation into musical terms of the mystical atmosphere of the Gothic interior of the Cologne Cathedral." And indeed it is. Shortly before writing this symphony, Schumann had made the fifty-kilometer trip on the newly-opened rail line to Cologne to observe the elevation of Archbishop von Geissel to Cardinal in Cologne's great cathedral. The splendorous ceremony deeply impressed him, as did the overwhelming majesty of the edifice itself, one of the tallest in all Europe. To underline the ecclesiastical solemnity of the event, Schumann employs, for the first time in the *Rhenish* symphony, the trombones, instruments that in Schumann's day were still not used regularly in symphonies.

The sudden contrast between the gloom of the fourth movement's final bars and the bright, vigorous finale has been likened to stepping from the somber atmosphere of a Gothic cathedral into the sunshine and bustle of life outdoors. We are back among the world of merry country folk, but the relationship of this movement to the one we just left is made obvious near the end of the symphony, where the noble cathedral music returns in great, glorious outbursts from the full orchestra.

For a profile of Robert Markow, see page 15.